

57/118

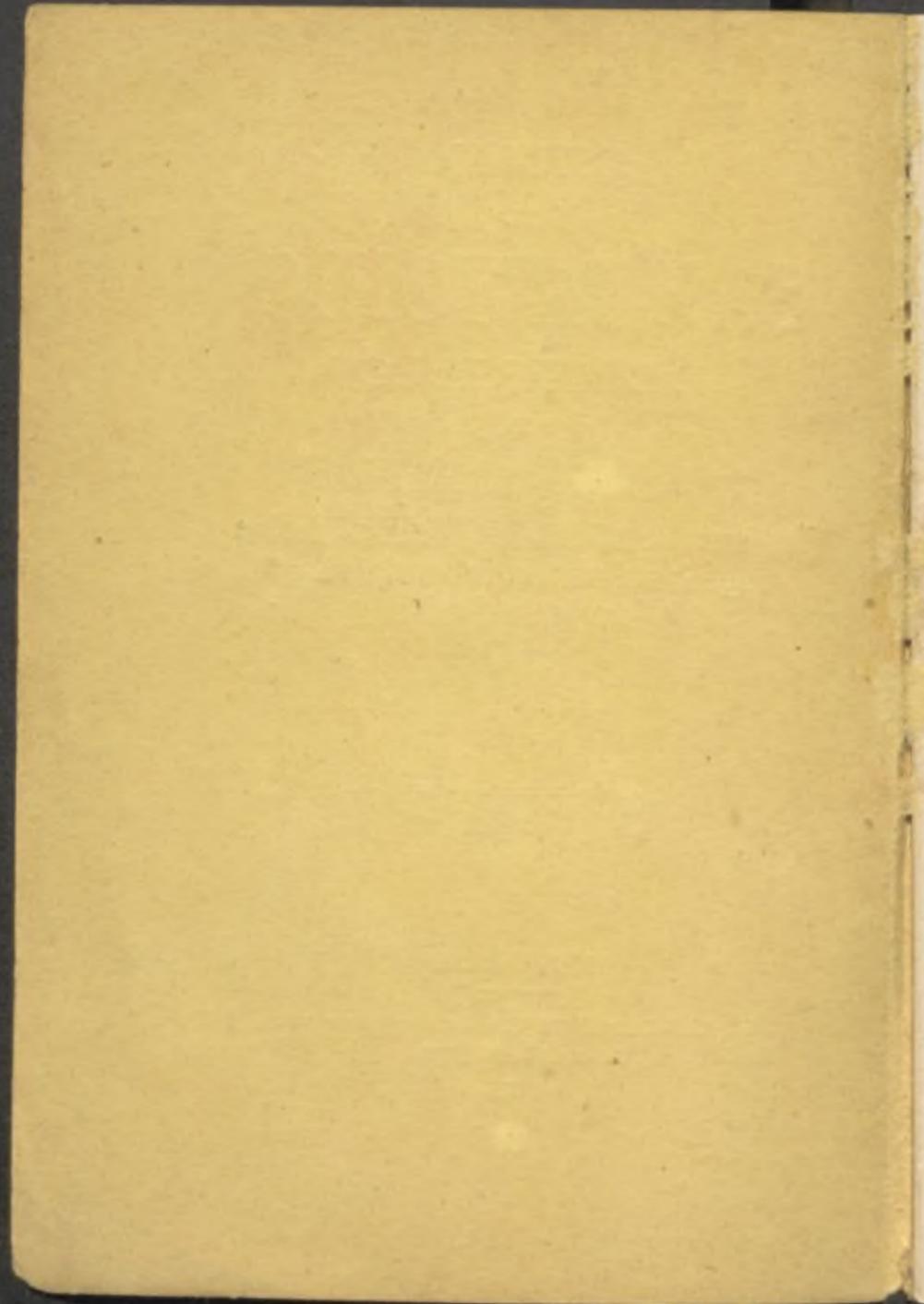
ESTUDIO
DEL
SAN ANTONIO
DE MURILLO

POR
DON CLAUDIO BOUTELOU
Profesor de Teoría é Historia de las
Bellas Artes en la suprimida
Escuela de Sevilla

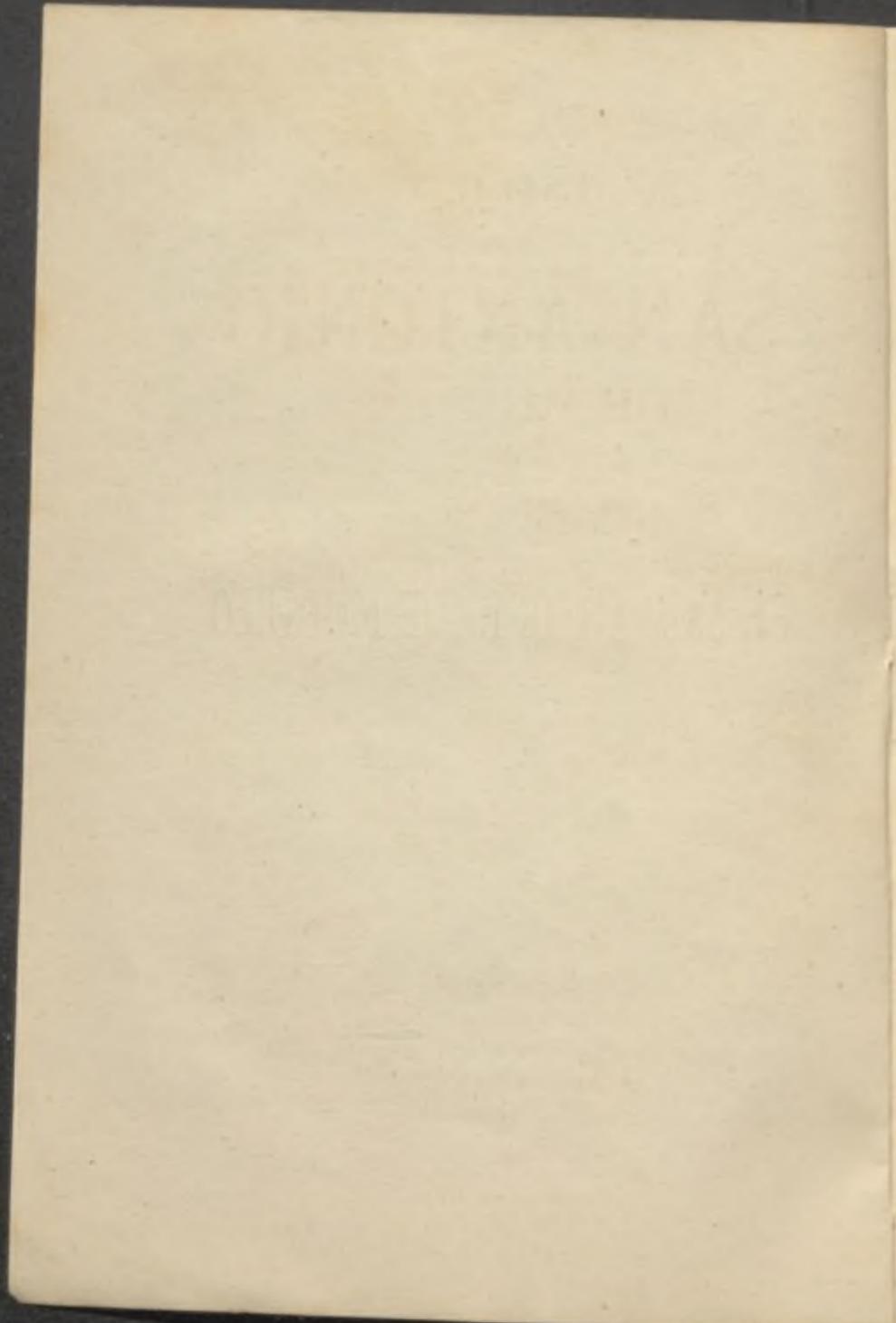
SEVILLA

G. ALVAREZ Y C.^ª, impresores,
Murillo 6 y 8.

1875



EL SAN ANTONIO DE MURILLO



ESTUDIO
DEL
SAN ANTONIO
DE MURILLO

POR
DON CLAUDIO BOUTELOU

Profesor de Teoría é Historia de las
Bellas Artes en la suprimida
Escuela de Sevilla

SEVILLA

G. ALVAREZ Y C.^ª, impresores,
Murillo 6 y 8.

1875

PROCEEDINGS

SAN ANTONIO

OF THE

CONFERENCE

OF THE
SOUTHERN
METHODIST
CHURCH

ESTUDIO DEL SAN ANTONIO DE MURILLO

I.

En el siglo XVII floreció Bartolomé Estéban Murillo y con él llega á su apogeo la pintura sevillana, que en no interrumpida serie, á partir de Juan Sanchez de Castro en el siglo XV, habia seguido una brillante marcha, observándose en todos los períodos de su desenvolvimiento rasgos fundamentales y característicos de nuestro pueblo, que ha ido legando cada generacion de artistas á las sucesoras, ofreciendo siempre trasformaciones y progresos segun los tiempos, pero nacidos de idéntico principio. Los sevillanos son, en general, de ardiente fantasía; la benignidad del clima que disfrutan, los hace aptos para la expresion y para el sentimiento, dotándoles de amor puro y de carácter expansivo; y la impresion continua de la her-

mosura de la luz y de los colores en la naturaleza, los lleva al camino de la belleza real, apartándolos de aquellos ideales demasiado profundos, que no son inteligibles para todos: estas cualidades se reconocen yá en el arte desde el siglo XIII, época en que se verifica la reconquista de Sevilla por San Fernando y van tomando incremento en los siglos XIV y XV. Los nuevos pobladores que traen á la ciudad la espléndida cultura y el sentimiento religioso reinantes en Castilla, van á ser los maestros en el arte, y las numerosas obras que el culto reclamaba, serán conformes al estilo que dominára en las comarcas ántes libertadas del poder musulman, pero muy pronto se descubre en algunas de ellas la presencia del espíritu sevillano.

España, que durante ocho siglos sostiene la heroica cruzada para reconquistar su independencia, es el punto de Europa adonde se dirigen constantemente las miradas de los demás países cristianos; Italia no la abandona, el Norte la admira, y esto, que se traduce en mil hechos, en diversas esferas, se hace visible y se concentra en el amor con que cada pueblo, al dar un paso en las bellas artes, lo ofrece como tributo de respeto y como arma poderosa á esta raza persistente y siempre batalladora por su fé y por su patria. Nuestro país es el punto de cita del arte italiano y del arte del Norte; aquí se encuentran, aquí se reciben ámbos como ami-

gos; el español se penetra de su sentido, los hace suyos, aprovecha los elementos que á su fin conducen, pero se reserva iniciativa, marcándolos con sello propio; y es porque ni Italia, ni Alemania, ni el pueblo neerlandés bastan por sí solos para satisfacer las aspiraciones de los españoles; sólo se admite aquello que realmente corresponde al arte universal y que debe mirarse como un bien que es de patrimonio común, y de igual modo ha de considerarse lo que pertenece al dominio de la cristiandad entera. Los que en bellas artes no pasan de la superficie de las cosas, creen haber penetrado lo bastante, cuando al ver una pintura ó una escultura, pueden decir: Corresponde al estilo de Van-Eyck, Alberto Durero ó Beato Angélico, sin fijarse en que esto no es más que señalar los elementos comunes que viven en Europa, y olvidan precisamente los que constituyen lo peculiar de nuestra patria. Para entender el sentido de las creaciones artísticas, es lo primero tratar de descubrir el punto de vista del autor, á quien hay que mirar en sus obras como fiel representante de las ideas de su tiempo y de su país; y si lo conseguimos, entónces nos explicamos el dibujo, la composición y hasta el modo de ejecución, porque todo esto, que corresponde á la exteriorización de la imágen que apareció en la fantasía del artista, se halla sujeto á un solo principio y á una determinada idea,

siendo los elementos de la obra palabras inteligibles, que manifiestan el concepto total de la producción.

Las esculturas correspondientes al siglo XIII en Sevilla, las pinturas que por su estilo son del XIV, aunque fueran hechas á principios del XV, entre las que citaremos algunas miniaturas de los libros de coro de nuestra Catedral y los frescos de San Isidro del Campo, prueban que en este país se concibieron los asuntos y las personificaciones cristianas, desde que hubo verdadero arte, en un sentido digno y sereno, sin que jamás apareciese lo divino como imponente, sino por el contrario, benigno, lleno de amor á las criaturas, y siendo el amparo en todos los pasos de la vida: esto es lo primero que necesitan los sevillanos en los seres de su devoción, y á ellos quieren dirigirse con un respeto, amor y confianza semejantes al que le inspira á cada uno su propia madre; de aquí el poco predominio en nuestro arte, del simbolismo y de las creaciones de santos sumidos en honda tristeza: se quiere consuelo y esperanzas, más sentimiento que pensamiento, dulce amor en todos los instantes. Cuando esto se realiza en la obra, no podemos menos de adivinar la situación de ánimo del maestro á cuya fantasía han aparecido esos seres, que, llenos de candor y sencillez, al salir de la morada interna del pintor, se muestran de una sola vez,

animados por el soplo del genio: una mano segura y amorosa va dejando impresa en el muro el alma del artista; su Concepcion es ahora de todos, y el pueblo entero la reverencia, porque aquel maestro tuvo del cielo el dón de vivificar el sentimiento de sus conciudadanos, de interpretar lo que cada uno ve confusamente en su interior y de hacerlo claro y perceptible. Hay más: el culto de lo bello, en las grandes almas de los que alcanzan el nombre de artistas, afina el sentimiento y lo purifica, los lleva á cumplir la alta mision educadora de las bellas artes, y por esto, como guiados por el espíritu divino, ofrecen en sus creaciones un ideal de la vida, lo que hace que el pueblo todo, al contemplar las obras, se sienta atraído por aquella elevacion y por aquel modelo, que, siendo la bondad misma, les alienta en su camino.

Esto nos parece el sentido íntimo de las miniaturas ántes citadas y de las pinturas murales de San Isidro del Campo, y en llegando á penetrarlo, sabemos apreciar la sencillez y hermosura de las actitudes y forma general de las figuras, el amor y respeto con que las dibujó el maestro hasta en sus últimos detalles; la expresiva disposicion de los paños y la relacion entre la idea y su manifestacion artistica; en ellas encontramos la vida interna de los sevillanos, su modo de sentir y querer religioso, que es uno de los caractéres de nuestro arte, al que han de

subordinarse los elementos externos en la medida de los progresos alcanzados, y sin que, al adoptarse los medios italianos ó los del Norte, dejen de amoldarlos al pensamiento español.

Yá en estas antiguas pinturas se descubre otro elemento muy sevillano, que consiste en que el artista, que no quiere ser servil imitador de pensamiento ageno, porque tiene el suyo, en sus creaciones obra con sentido propio y con entera libertad. Él, profundo cristiano, no hará nada contrario al fin religioso, pero quiere pensar por sí mismo en su esfera y no se conforma con los tipos convencionales, que consagró primero el arte bizantino, sino que de su propio fondo, de su sentimiento de artista y de cristiano, y de la intensa mirada del gran libro de la naturaleza y de la vida humana, es de donde saca la inspiracion en el grado que corresponde á las ideas de su tiempo. De aquí nace el atractivo que tienen para nosotros esas obras en las que la expresion, los tipos, las actitudes y cuanto en ellas hay, nos revelan que en la concepcion ha entrado por mucho la contemplacion de los séres que vivieron en aquellos tiempos, vistos por el pintor en su carácter ideal y exentos de las miserias humanas: por esto no nos cansamos de admirar, á través de las imperfecciones técnicas, esos espíritus grandes y nobles, bondadosos y sencillos, distinguidos y bellos, tranquilos y libres de luchas, que nos

hacen comprender el sentido total y característico del siglo XV en Sevilla: para llegar á este término no basta imitar á un maestro italiano ni neerlandés, es preciso tener arranques propios.

Cuando el arte se desprende del simbolismo y se piensan los asuntos con la libertad que hemos indicado, hay necesidad de mirar á la naturaleza, no pudiendo ser indiferentes los pintores á las bellezas del color y de la luz; en la pintura sevillana reconocemos, desde sus más antiguos maestros, la tendencia á cultivar tales elementos, porque esta parte del lenguaje pictórico es la más adecuada para la expresion de su pensamiento. A la serenidad de ánimo, á la sencillez y dignidad de las personificaciones religiosas y á su carácter de bondad, corresponde lo delicado y bello del color y de la luz, y para unificar lo externo y lo interno, es preciso alcanzar un todo armónico: no se crea que semejantes conquistas se realizan de una vez; los elementos de la pintura siguen su marcha progresiva hácia un ideal, pero creemos de interés la investigacion del momento en que se van presentando francamente en Sevilla.

Nuestros pintores, por regla general, han sentido la influencia de los maestros extranjeros; ahora toca su turno en la vida del arte á la gran figura de Juan Van-Eyck, y Juan Sanchez de Castro, á quien Cean Bermudez llama el patriarca de la pintura sevillana, sigue las huellas de

esta escuela, se penetra del sentido del maestro, lo encuentra muy en relacion con su propósito, y conoce que habrá de servir para afirmar las bases del arte patrio, porque encuentra allí sentimiento sencillo, fina observacion del color y de la luz, amor á lo bello en la naturaleza y un gusto especial para pintar esmeradamente los monumentos, los trages, las armas, las joyas y cuanto á lo real corresponde. Esta es una rica fuente para Sanchez de Castro; bebe en ella con entusiasmo, marca la direccion de la escuela sevillana, que tal vez presintió que sería muy grande, y no contento con haber producido muchas obras durante su larga vida, forma escuela, y basta decir en su elogio, que de ella proceden Juan Nuñez y Alejo Fernandez.

Las obras de Castro conocidas en Sevilla, son un fresco en la parroquial de San Julian, que representa á San Cristóbal, y una pintura en tabla, que se conserva en la iglesia de San Isidro del Campo, las dos desfiguradas por las restauraciones de manos imperitas; en ellas se reconoce todavía la direccion eyckiana aceptada por el maestro, que es la misma que siguió Juan Nuñez, su mejor discípulo. Para formar un juicio más exacto acerca del patriarca de nuestra pintura, deseábamos encontrar alguna obra que estuviese mejor conservada que las ya mencionadas, y después de muchas investigaciones, creemos haberlo conseguido. Estas pinturas á

que nos referimos, son ocho tablas antiguas que existen en San Benito de Calatrava, que en nuestra opinion son de Castro; juicio que hemos formado por multitud de razones que no son de este momento, si bien dirémos que se reconoce en ellas que son sevillanas, del siglo XV, anteriores evidentemente á Juan Nuñez, y que tienen los caractéres que notó Cean Bermudez, al hablar de las pinturas que hubo en la Catedral; por lo que, después de haber examinado detenidamente el estilo, el carácter eyckiano y la manera, no podemos atribuir las sino á este pintor. En ellas es cierto que se nota la influencia de Van-Eyck, pero hay una serie de tipos, á no dudarlo españoles, nobles y llenos de bondad y sentimiento, cuyas creaciones nos transportan á la vida del siglo XV en Sevilla. Además de afirmarse en estas pinturas los caractéres esenciales de nuestro arte en cuanto á la idea, observamos, al lado de un dibujo seco y acentuado, un colorido luminoso, tonos finos, cierta delicadeza en la carnacion, paños pintados con ligereza y un principio de armonía; lo que unido al esmero con que están representados los trages, las armas y otros muchos objetos, revelan una direccion hácia la naturaleza. Estos elementos, propios del arte sevillano, se van perfeccionando por Juan Nuñez y por Alejo Fernandez, advirtiéndose en este último desviacion del sistema eyckiano en la disposicion más ex-

pontánea de los paños, en una entonacion más vigorosa, en la frescura del color, ligereza de toque y mayor facilidad en la ejecucion; debiendo notarse tambien la huella del color, que señala solidez y libertad: además, ahora se marca de una manera clara, en cuanto á la concepcion, que en las pinturas cristianas de Sevilla es lo preferente la dulzura y la benevolencia: para convencerse de esto, basta mirar la Virgen de la Rosa, que se conserva en el trascoro de la iglesia de Santa Ana en Triana.

La pintura en el siglo XVI tuvo á Miguel Angel y á Rafael; se apartó de las inspiraciones sencillas y piadosas de los siglos XIV y XV, para lanzarse á empresas más atrevidas; en ellas habian de campear los grandes y sobrehumanos caracteres; la naturaleza iba á mirarse en sus altas bellezas y el hombre en sus fuertes pasiones: esto hace cambiar todos los medios hasta entónces empleados, y el dibujo, las formas, el profundo estudio de la figura humana y cuanto comprende el lenguaje del pintor, hubo de hacer inmensos progresos. Sevilla entra en la nueva vida con Luis de Vargas y con Villegas Marmolejo, los cuales han estudiado los grandes modelos italianos y han adoptado sus máximas de progreso; pero obsérvese bien que son al mismo tiempo los continuadores de los rasgos característicos del arte patrio: mantienen la antigua dignidad de las personificaciones cristia-

nas, y acaso las eleven más, presentando séres de poderosa inteligencia, sin olvidar que, ante todo, han de aparecer dulces, amorosos y comunicativos con el hombre. También han profundizado el dibujo y la belleza de la forma, dentro de ciertos límites, sin entrar en las regiones del ideal abstracto ó pagano, y sin hacer gala de actitudes ni de creaciones poco inteligibles: son fieles á lo real visto con dignidad y que esté al alcance de todos, presentado de una manera sencilla y atractiva, tanto en la idea y en el sentimiento, como en la forma. Como consecuencia de esta mirada á la naturaleza, tuvieron que continuar haciendo progresos en el colorido, en los efectos de luz y en la libertad de ejecucion, pues era necesario ir dominando estas palabras del lenguaje pictórico para llegar á la expresion de nuestro modo de sentir, lo que se va realizando sin propósito deliberado, porque en Sevilla predomina la espontaneidad. La grande obra de nuestros pintores en el siglo XVI, consistió en encauzar los adelantos conseguidos por Italia, á fin de que se infiltrasen en el arte sevillano, sin que éste perdiera sus caracteres propios, sino que más bien se realzaran y perfeccionáran: para convencerse de ello, es suficiente mirar y sentir una pintura de Luis de Vargas en la iglesia de Santa María la Blanca, que representa á María con el cadáver de su divino hijo en su regazo, y la Sacra Familia, de

Villegas Marmolejo, en la parroquia de San Lorenzo.

Los grandes maestros sevillanos que vienen después y son precursores de Murillo, sostienen la nobleza en los asuntos y en las personificaciones religiosas; se continúan los adelantos en el colorido, se entra de lleno en una manera de pintar franca y valiente y no se olvidan los estudios del modelado. A este período, que podemos denominar de transición, en el que se acaban de recoger todos los elementos que necesitaba la pintura sevillana para llegar á plena originalidad, corresponden figuras de la talla de Pacheco, Herrera el Viejo y Roelas, y de aquí surgen Velazquez, el pintor magistral de la ingenuidad y franqueza españolas; Zurbarán, que sabe apoderarse de la vida individual con severidad, y que mira lo religioso en su carácter grande y solemne, y, por último, Murillo, que es el más popular, porque refleja en sus obras el sentido cristiano en el concepto de dulzura y de amor puro, que es el congenial de nuestro pueblo. Cada maestro ha dado un paso hácia este ideal, guiado por el mismo pensamiento, que se inició, acaso por vez primera, en las pinturas murales de San Isidro del Campo: reservado estaba á Murillo el llegar á la ansiada meta, y tenemos el profundo convencimiento de que él fué quien interpretó cumplidamente las aspiraciones de esta raza meridional.

Los tiempos cambian; las necesidades religiosas se hallan satisfechas con la veneración á lo hecho en pasados siglos; el pintor moderno, en la esfera cristiana, no abre nuevos caminos; vuelve los ojos, unas veces á Murillo, otras á las candorosas pinturas de los siglos XIV y XV, pero generalmente no hace más que repetir lo externo de lo que los antiguos maestros sintieron profundamente: se necesita mucho genio para encontrar nuevas vistas en ese fondo inagotable de bien que se llama Cristianismo. Entre nosotros está ahora el género religioso, en pintura, en el mayor abatimiento, y su decadencia empezó inmediatamente después de Murillo. Pasemos yá al estudio del cuadro que representa á San Antonio de Padua (1).

II.

De tamaño grandioso ha pintado Murillo á San Antonio de Padua arrodillado en su celda en divino éxtasis, aspirando anhelante hácia el Niño Jesus, objeto constante y continuo de su adoración y de su amor; en premio de su intenso fervor, el mismo Niño Dios descende de los cielos, radiante de hermosura, á la morada del humilde religioso, rodeado de numerosa corte de querubes y de ángeles de distintas gerarquías: el Santo, á tan inmenso favor, llega á los

(1) Véase el apéndice.

últimos límites posibles en el hombre, de gozo espiritual, y su expresion es la mezcla inexplicable de amor, de respeto, de alegría y de desprendimiento de lo terrenal, para lanzarse en todo su sér á lo divino, visto en los conceptos de bondad, amparo y amor á las criaturas. Para sentir y concebir este momento; para que apareciese realizado en la fantasía del artista, respondiendo al ideal del asunto elegido, preciso era que el alma de Murillo tuviera el temple de la de San Antonio, y sólo así puede comprenderse, que de nuevo descendiera el Niño rodeado de gloria, para que el pintor lo contemplára en su mente: el hombre que pintó ese cuadro estaba penetrado de fé profunda; sin ella no hubiera podido ver aquella gloria, ni hacerse cargo de la situacion de San Antonio.

Como ha dicho un célebre escritor, al tratar del arte italiano, en los santos representados por aquellos maestros se reconoce que la perpétua ocupacion de su espíritu es lo divino, sin que les distraiga un momento nada á este fin extraño, cualidad que constituye una gran belleza y que se encuentra en el San Antonio de Murillo. Al ver su personificacion en ese sublime momento de éxtasis, no podemos pensar sino que su alma se alimentó siempre del amor al Niño Dios: no es una situacion de ánimo transitoria, es lo permanente de este sér, y bajo su noble frente no cruzará jamás una nube siquie-

ra, que oscurezca la pureza de la idea ni del sentimiento. Aquella cabeza muestra un sér penetrado del amor divino, refleja la constante aspiración religiosa de los sevillanos, y su expresión, carácter y forma están de acuerdo con ella, porque no se trata aquí de una creación, que se dirige á un individuo aislado ni á una clase determinada, que por sus ideas ó grado de cultura pudiera desear una forma especial, sino á todo un pueblo, que ha de ver allí el ideal de su propio sentimiento, expresado con entera claridad.

No sólo en la cabeza humana se concentra la manifestación del espíritu y del sentimiento de los personajes: es muy cierto que en ella, y especialmente en la frente, en los ojos y en la boca, es donde mejor sabemos leer lo que al espíritu corresponde; pero también la totalidad del cuerpo humano, en sus formas y proporciones, lo mismo que cada uno de los miembros, determinan dignidad y elevación, contribuyendo además á ello la actitud y el movimiento de la figura, el traje, y el modo de disponer los partidos de paños. Cuando el artista, poseído del carácter pleno del personaje, lo ve en su fantasía, ha de verlo como unidad total: entónces los elementos de la figura concurren al mismo objeto y se alcanza una armonía superior en la obra, quedando compenetrada hasta en sus últimos detalles, del mismo espíritu. Murillo,

ciertamente, ha conseguido llevar á toda la figura del San Antonio ese éxtasis, que nos arrebató al mirar la hermosa cabeza: la posición del cuerpo, la forma total y cada una de las partes están llenas de nobleza y de profundísimo sentimiento; las manos y el pié son grandiosos y altamente expresivos, y los partidos de pliegues del hábito, por su sencillez y elegancia, realzan la dignidad de la figura, dejando percibir claramente la delicada actitud del Santo: de este modo se obtiene superior unidad en esta personificación, sin que una línea, ni un tono, se aparten del fin que el artista se propuso.

El centro de unidad de la composición es el Salvador; de allí irradia el bien y la felicidad; á él se dirigen el amor del Santo y las dulcísimas armonías de los espíritus celestiales: esta doble relación liga todas las partes de la obra en altísima y rica unidad, y decimos de intento rica, porque el pintor, además de la belleza del Santo, se ha complacido en acumular, en los coros de ángeles, suma variedad de expresión de formas y actitudes, dando de este modo mayor valor y contenido á la unidad de concepción. El asunto es enteramente adecuado al modo de pensar y sentir de nuestro pintor, porque aquí lo fundamental es el amor puro y la plenitud de alegría, sin que aparezca nada que pueda contristar: Jesús ha de representarse en su divinidad, pero ahora no se ve en sus dolores ni en su

pasion: así Murillo, dotado de alma tierna, se encuentra en su natural elemento, é inunda esta composicion de vida y de dulzura. Consecuente con el sentido religioso de los sevillanos, se deja guiar de su propia inspiracion al pintar el Hijo de Dios, y sin hacer esfuerzo alguno por buscar ideales, que casi siempre son estériles, ofrece á nuestra consideracion una figura encantadora, con toda la belleza infantil; sin intentar, como han hecho otras escuelas, darle una expresion ni una forma superiores á la edad de la niñez: dentro de estos límites, donde tantos atractivos caben, ha pintado un Niño de hermosas formas y proporciones, lleno de inteligencia y de candor, en el que se reconoce suprema benevolencia y amor á las criaturas. Aquella dulce y serena mirada, la bella posicion de la cabeza, la actitud general, los bracitos abiertos para estrechar al Santo, y el modo de descender sin precipitacion, determinan con claridad el sentimiento de que se halla penetrada toda la figura: esto, que se manifiesta por medio de la forma y de la actitud, se revela tambien en el colorido, en la delicadeza de tonos y en la espontánea y esmerada ejecucion: en la pintura, cada uno de los elementos constituye por sí un lenguaje, y cuando todos enuncian idéntica idea, se consigue un maravilloso resultado, pues son mil voces diversas que causan delicioso acorde; aquí forma, expresion, color, luz y ejecucion, se enlazan es-

trechamente con el pensamiento interno de la concepcion.

El artista, que no ha querido en la representacion de la figura principal valerse de ningun tipo simbólico, sino que la ofrece como apareció en su libre fantasia, no ha olvidado que en la personificacion más alta que puede concebirse ha de evitar el caer en lo vulgar y puramente humano, y por ello, á más de esa celestial armonía á que ha hecho concurrir todos los medios de la pintura, á más de vestir al Niño con los encantos de la pureza é inocencia infantiles, ha conseguido elevarlo maravillosamente con todo lo restante de la composicion: en este lienzo el Hijo de Dios es la composicion entera; todo lo inunda con sus resplandores y su divino espíritu embellece hasta los últimos límites del cuadro; la grandeza del Santo en su éxtasis, que tanto admiramos, consagrada está humildemente á Jesus y esta sumision hace que tipo tan sencillo y amoroso aparezca superior: al mismo fin se llega, si atentamente miramos la córte de ángeles y querubes. Tantos espíritus celestiales, mágicamente pintados, que en mil várias é infantiles actitudes se reunen en tan deliciosos grupos, forman un conjunto de grandeza, de alegría y de amor, que nos hacen ver en aquella creacion la inmensidad del poder, la alteza de lo divino y la inefable bondad.

Este medio, empleado muchas veces en la

pintura para realzar la figura principal, se aplica ahora por Murillo con pasmosa espontaneidad y con un éxito completo: así se prepara el ánimo del espectador y según se va sintiendo el todo de la obra, el delicioso Niño, tan sencillo á primera vista, se va engrandeciendo por momentos, sin que el artista haya tenido que apelar á medios convencionales, y sin que haya tratado de crear una cabeza cuyo carácter fuese superior á la edad, y es porque á su belleza propia se agrega la hermosura y dignidad de la composición toda que le rinde humildísimo tributo: resultados semejantes, alcanzados con medios tan naturales y espontáneos, sólo pertenecen al genio.

A grandes rasgos hemos trazado nuestras impresiones respecto á la parte interna de esta pintura, habiéndonos limitado á señalar el camino que nos parece mejor y más verdadero para penetrar el sentido de la composición, á fin de que cada espectador pueda complacerse en poner en actividad sus propias facultades, y descubrir por sí mismo nuevas bellezas y tesoros de sentimiento. Este hermoso lienzo es una fuente inagotable de lo más puro que puede haber en el espíritu y en el corazón; contemplándolo se siente un bienestar inexplicable, comunica tranquilidad á nuestro ánimo y nos hace mejores; es un ejemplar de la belleza en su acepción más alta; es el arte cumpliendo su

misión educadora, y purificando el espíritu espontáneamente y sin propósito deliberado; es, en fin, un libro abierto donde se aspira el aroma de lo bello y que nos pone en camino de educación estética, que tantos nobles goces y tantos bienes proporciona al hombre.

III.

El pintor, que fué grande en la concepción de la obra, también tuvo que serlo al realizarla: digamos algo acerca de este punto y hablemos de la composición, del dibujo, de la expresión, luz, claro oscuro, entonación, colorido, armonías y modo de ejecución; que tan numerosas palabras entran en el lenguaje de la pintura. En una producción perfecta en su punto de vista, lo externo ha de estar penetrado de la idea fundamental, que será su norma y su ley: creemos poder demostrar que Murillo lo ha conseguido en el cuadro de San Antonio.

Lo primero que nos impresiona en esta pintura, es el acorde total de líneas, luces y colores, que no deja disonancia alguna y pone de manifiesto la unidad de la composición, atrayendo con su magia al espectador y transportándolo a una región serena, apartada de toda lucha. Yá semejante éxito es un triunfo, porque en lienzo tan grande y con tantas figuras, alcanzar esta cualidad en grado supremo, es un árduo problema, y más aún el haber conseguido que

el pensamiento se haya incarnado en la forma. Examinando en seguida esta unidad y queriendo entenderla, observamos grandes masas de luz y sombra, sábiamente equilibradas, y en ellas tonos intermedios, partes claras que señalan el camino de la luz y que sirven unas veces para alumbrar los oscuros por los reflejos y por los contrastes y otras para los efectos armónicos; la mayor brillantez concentrada en el Niño Jesus, en el cielo que le circunda y en la cabeza del Santo, que se ve pintado con mucho vigor, con lo que se aumenta su importancia, se expresa la diferencia entre un sér humano, cual el religioso en su celda, y los espíritus celestiales, y al mismo tiempo se consigue que el fondo sobre que destaca resulte ligero y aéreo. Puede decirse que Murillo maneja la luz á su voluntad, la lleva á través de los coros de ángeles, iluminando á unos en totalidad, miéntras á otros sólo alcanzan algunas ráfagas, y obtiene efectos imprevistos y en extremo espontáneos, sin que se note nada estudiado, juego de luces que produce la rica variedad dentro de la unidad, tan necesaria para evitar la pesadez en tan dilatado lienzo: esta parte es de mucha enseñanza para los pintores y de gran satisfaccion para todo el que mira el cuadro.

En la naturaleza la luz no es diferente del color, claros y oscuros color tienen, y por ello el efecto total de una pintura y de cada una de

sus partes, para que sea bello, ha de ir íntimamente unido á la armonía, lo que ha tenido presente Murillo, pues ilumina de tal modo su cuadro, que el espectador se olvida de que está viendo una pintura, y segun se fija la atención, más verdadera parece la luz: el mismo efecto causan las sombras, ya sea en las grandes masas de aire, ya en los paños ó en la carnación; resultan ligeras como sombras, sin adherirse á los objetos, que vemos á través de la trasparente atmósfera privada de luz, por lo que siempre se nos ocurre, al mirar las figuras pintadas en sombra en el cuadro, que al menor movimiento van á entrar en la luz y ser tan brillantes de color como las demás. Observando atentamente la carnación en el Niño y en los ángeles, se ve que predomina unidad y se reconoce la inteligente mirada del pintor á la naturaleza que le rodea; pero al mismo tiempo se descubre variedad de tonos, siendo los unos calorosos, otros frios, ya llenos de vigor, ya delicados, que todos ofrecen un conjunto muy agradable: pocos pintores habrá que hayan sentido mejor el color y los finísimos tonos de la carnación de los niños, en cuya tez impresionan mucho los reflejos y producen medias tintas de extrema finura: profundizando de este modo los secretos del colorido es como se obtiene el misterioso enlace de las partes de la composición, y aunque no miremos una por una estas belle-

zas, siempre son ellas las que producen ese efecto general, que tanto nos atrae.

Cuando se tiene en tan alto grado el sentimiento armónico, nada en el cuadro puede ser disonante, porque la fina organización del maestro no lo soportaría. Brillante y puro en los colores, vigoroso en los efectos de luz y sombra y valiente al hacer destacar figuras por oscuro sobre un fondo luminoso, ha demostrado sólo con esto, que dominaba plenamente el arte pictórico. Los ángeles que destacan por oscuro, ciertamente no recortan ni resultan duros, sino que muestran la realidad misma, y nos parece que consiste en que, apesar de estar en sombra, dejen ver el color que tendrían en la luz, porque no hay oscuros adheridos á sus superficies, sino que los miramos á través del aire. En los grandes efectos de claro oscuro, y en las masas de brillantes colores, jamás incurre en pesadez ni en acritud, porque siente las delicadas leyes de la armonía, liga por tonos finos los colores más opuestos, guarda perfecto equilibrio, y principalmente porque sabe que desaparece la crudeza cuando, dentro de un tono general de color decidido, se ponen otros intermedios, se observan los reflejos y se emplea variedad de tintas, como acontece en la naturaleza: de este modo se consigue un todo hermoso, pero sóbrio al mismo tiempo. No hay en Murillo aquellas simples armonías, de las que son

el mejor ejemplo las vidrieras de colores; tampoco grandes masas de colores decididos, como usaron venecianos y flamencos, sino que emplea una en la que entran numerosos elementos, por cuyo medio llega á esa magia que nos atrae. Esta cualidad en nuestro pintor, la creemos, á más de su belleza, de sumo interés, porque, dado el fondo tan sentido, dulce y delicado de la concepcion, una armonía franca y simple no estaria en consonancia con la parte interna, miéntras la del maestro sevillano, grata, serena y de alta y rica unidad, es la fiel expresion de su pensamiento: este es un punto imposible de explicar ni de analizar en el San Antonio; es preciso observarlo cada uno por si mismo, y entónces se siente ese órden de bellezas y se descubren siempre otras nuevas.

Impresionado el espectador por aquel todo acordado de luces y colores, que tan perfectamente prepara el ánimo para ver y sentir lo interno del asunto; cuando despues de penetrar en los raudales de belleza de esa especial armonía, de ese dominio sobre el claro oscuro y de ese verdadero é intenso colorido, comprende la idea en su totalidad y en sus detalles, pasa naturalmente á hacerse cargo del dibujo y de la composicion considerados en su parte externa.

La composicion, vista en general, es clara y sencilla; luce la figura principal y campea con

amplitud en el cielo brillante que la circunda; está bien colocada en cuanto á distancia con relacion al Santo, y sin esfuerzo se percibe el estrecho lazo que los une; la gloria de ángeles, apesar de ser éstos numerosos, deja espacio libre para el Niño, y los grupos están ligados entre sí con exquisito gusto y ligereza, no causando su muchedumbre confusion ni pesadez. Cada una de estas agrupaciones constituye por sí una composicion con carácter propio, formada de várias figuras en diferentes actitudes; de modo, que por tan feliz procedimiento presenta Murillo la unidad plena y total del cuadro, y dentro de ella otras subordinadas, pero libres y ricas á su vez, hasta llegar á las figuras individuales, en las que, además de su carácter peculiar, se infiltra el pensamiento de la concepcion. Esto se comprueba, mirando detenidamente la gloria, donde vemos en la parte superior de la izquierda ángeles mancebos arrodillados en adoracion; en lo más alto del cuadro, pero en el centro, niños desnudos llenos de gracia, que forman como el coronamiento de la obra; en el lado derecho ángeles mancebos tambien, vestidos con ligeras tónicas, que materialmente vuelan en el espacio y parecen anunciar al Santo la venida de Jesus, á quien contemplan muchos, miéntras otros se dirigen á San Antonio ó solamente forman alegres la córte celestial, vagando ligeros y aéreos en mil movimien-

los de juego infantil: esta variedad, que reconocemos en lo interno de cada grupo, está perfectamente subordinada al todo, y da motivo á formas bellas y espontáneas, que comprenden diferentes figuras; que se ligan entre sí con las inmediatas de un modo muy agradable, y que se equilibran bien con las del lado opuesto. La misma ley de unidades que hemos encontrado al estudiar la composicion, rige en el claro oscuro, en el colorido, en la armonía y en la expresion. Réstanos decir algo del dibujo, de las formas, de la perspectiva estética y de la ejecucion.

El dibujo es bueno; Murillo ha demostrado, especialmente en los niños, que sabe manejar la figura humana con facilidad y con extraordinaria gracia; en los variados movimientos de tantos ángeles tuvo que ser dibujante muy experimentado, y, sobre todo, fué espontáneo, así como se acreditó de gran maestro en la magnífica figura del San Antonio, que es un modelo de belleza en cuanto á formas; pero en general no hay que buscar aquí esa pureza de la línea, esa ciencia del dibujo, ni esa elegancia que llegaron á alcanzar Florencia y Roma, ni tampoco la idealizacion del cuerpo humano, teniendo que convenir en que el siglo XV fué espiritualista y el XVI superior á todos los demás en la hermosura de las formas y en el dibujo. Por otra parte, no puede olvidarse que este cuadro se pintó en el siglo

XVII, en el que no subsistia en el arte en igual grado el sentimiento de la época de las catedrales góticas, siendo además entónces naturalista la direccion de nuestra pintura, por lo cual impresionaban mucho las bellezas de la realidad; y si bien es cierto que se reconoce en las composiciones un espíritu piadoso y muy comunicativo, su carácter es más humano y lleno de vitalidad, como consecuencia de la mirada del artista á la naturaleza. Las pinturas de los siglos XIV y XV, no son precisamente la contemplacion del natural, sino del espíritu, y la Virgen y los ángeles y los santos, son siempre creaciones ideales: en la gloria pintada por Murillo, donde tantas bellezas hemos encontrado, hay niños deliciosos; pero los maestros del siglo XV no los hubieran reconocido por ángeles, los hubieran creído bellos y alegres, mas no espíritus celestiales. Ellos soñaban la forma de esos seres divinos, idealizaban el dibujo, se apartaban de lo puramente humano, para llegar á la concepcion de tipos sobrenaturales, y la naturaleza, aunque fuera escogida, quedaba en grado inferior; pero entónces la pintura no sabía los misterios del colorido, ni de la luz, ni de las armonías, ni de la perspectiva estética, miéntras Murillo dominó este lenguaje hasta lo más íntimo, y por ello modificó el idealismo de la forma y del dibujo, para dirigirse á la naturaleza, y presentó los asuntos religiosos segun el modo de sen-

tir de su época, valiéndose de aquellos medios artísticos con éxito admirable.

Como el pintor ha de representar los asuntos en una superficie plana, tiene precision de emplear la perspectiva lineal, que está sujeta á leyes matemáticas, limitándose en cuanto á esto, el sentimiento estético, á la acertada eleccion de los puntos de vista y de distancia, á fin de que los grupos y cada una de las figuras y objetos que entran en la composicion resulten bellos; pero además de esta parte de la perspectiva, hay otra plenamente artística, que se denomina generalmente aérea, y que mejor debe llamarse estética. Se necesita un sentimiento muy delicado de la belleza, para apreciar la gradacion de tonos, segun los términos en que aparecen colocadas las figuras y para pintar el ambiente, lo que es de mayor mérito cuando se trata de un lienzo de grandes dimensiones, en el cual hay multitud de objetos: la naturaleza da los elementos parciales, pero el pintor tiene que llevarlos á su cuadro y ligarlos de modo que resulte unidad y hermosura, para lo cual no encuentra modelo, sino que ha de verlo en su fantasía de artista. Murillo, en el San Antonio, ha triunfado en cuanto á perspectiva estética de todas las dificultades, y con una maestría que asombra, coloca las figuras justamente en el plano que se propuso; sabe pintar el aire, lo mismo luminoso que oscuro ó á media tinta, de tal manera, que el es-

pectador, al mirar el cuadro, percibe la atmósfera en toda su diafanidad; ve circular el aire detrás de la figura del Santo; siente lo ilimitado del espacio, al fijarse en el brillante cielo en que aparece el Niño, y se complace en mirar cualquiera de esos ángeles iluminados en parte por ráfagas de luz y cuyos cuerpecitos se retiran envueltos en apacibles sombras: si el haber sentido de este modo la perspectiva estética para poder aplicarla á una composicion tan extensa, es de mucho valor, no lo es ménos el haberlo realizado con la perfeccion que lo ha hecho el pintor sevillano: con razon se viene reconociendo esta cualidad como una de las que más distinguen á Murillo.

Por último, la ejecucion de este cuadro es pasmosa; en él está la verdadera facilidad en la manera de pintar y sólo merece este nombre y es artística cuando, al propio tiempo que se reconoce libertad y franqueza en un grado que la produccion nace con plena espontaneidad, se observa que resiste al más escrupuloso análisis, de tal modo, que se conserva el dibujo, el modelado y la expresion, sin que haya un toque que no esté precisamente en su lugar, dado con seguridad y en su justo tono; lo que, siendo difícil al pintar una sola figura, es portentoso en una tan dilatada composicion, en la que se mantiene en grado supremo la unidad armónica. Esa delicadeza de tonos, de verdad y acabado, uni-

da á la franqueza, es de extraordinario valor; debiendo notarse tambien que el color, tanto en las luces como en las medias tintas y en los oscuros, es sólido, y que se atacó directamente y de una vez, para lo cual es preciso ser muy dibujante y muy conocedor del modelado: en esta parte ha demostrado tambien Murillo que era un gran pintor; á la seguridad y franqueza de ejecucion se debe el sello de espontaneidad de la obra, y creemos que sólo su modo de pintar podia ser el adecuado al asunto, tal como lo concibió, y que cualquier otro, aunque fuera bueno, no siendo tan fácil, disonaria con el todo de esta composicion y rompería la unidad.

Las consideraciones hechas respecto á las diferentes partes del gran cuadro del pintor sevillano, prueban que no íbamos descaminados cuando decíamos al principio: intentamos penetrar el sentido íntimo de esta composicion, la concepcion del asunto, que, tratándose de un artista de la talla de Murillo, una vez conocido lo interno, tendríamos la antorcha que nos ilumine en la inteligencia de todos los elementos componentes de la obra: este nos ha parecido siempre el mejor camino que puede seguirse en la crítica artística.

IV.

El cuadro de San Antonio es la obra maestra de Murillo, no sólo por la importancia de la com-

posicion sino tambien y muy principalmente porque este asunto, tal como correspondia al siglo XVII, y como reflejaba el peculiar sentimiento religioso sevillano, vistos ámbos conceptos en su ideal, era perfectamente adecuado al pensamiento del maestro: aqui se encuentra en su terreno propio y en su punto de vista, y por ello, sin esfuerzo, se ha penetrado de la idea de tal manera, que la ha dejado impresa en el todo y en cada una de las partes del cuadro: esto de ser fiel intérprete del espíritu de un siglo y de un pueblo; de condensar en una produccion lo más íntimo que flota en lo interior de cada uno, convierte al artista en un hombre inspirado, que alcanza la veneracion de sus contemporáneos y de las generaciones que le suceden. La plena posesion del asunto, en el sentido que hemos enunciado, no era bastante; se necesitaba, para llegar á la cima, cambiar en mucho las palabras del lenguaje pictórico, y hacer que se compenetrasen entre sí, y todas y cada una fuesen aptas para contener y expresar lo interno. Nuestro artista, yá lo hemos visto, hizo dar inmensos pasos al colorido, al claro oscuro, á la armonía y á la perspectiva estética, y formó un hermoso lenguaje para la manifestacion de su idea, y esta altísima compenetracion es lo que determina la superioridad de la obra, en la que se siente una armonía entre lo interno y lo externo, que bien puede decirse que es un ejemplar admirable de

perfeccion en su grado y en su esfera, sin que se encuentre en ella nada que no sea expresivo y adecuado á su fin: en el momento en que imaginásemos otro ideal para el Niño Jesus ó para la representacion de la gloria, se romperia la unidad, y grandemente dañaria á la hermosura de la composicion, y lo mismo resultaria si se alterase cualquiera de las partes del cuadro.

Sólo para hacer más inteligible nuestro pensamiento pondremos un ejemplo. El mismo Murillo ha pintado con su acostumbrada maestría el Moisés, despues de haber hecho brotar el agua de la peña, asunto de otro órden que el San Antonio de Padua, pues un pasaje bíblico ha de concebirse en toda su ideal grandeza, no siendo lo bastante la aplicacion de los tesoros del color ni de la magia de las armonías, porque allí, más que dulces sentimientos, hay gigantescas ideas. Murillo ante este asunto, se encuentra en una esfera que no es la suya, y por ello no se penetra del verdadero ideal de aquel momento, ni imprime en el todo ni en las partes de la composicion el gran sentido religioso del pueblo regido por Dios: el insigne maestro sevillano necesita raudales de amor puro y de sentimiento, por lo que en el San Antonio de Padua se ha levantado á la region de lo sublime, y todo en esta creacion es maravilloso y espontáneo.

Tan hermosa composicion es una de las que han mantenido á grande altura la fama artística

de España en todo el mundo civilizado, y prueba el genio de nuestros pintores, que tan honroso puesto conquistaron en el siglo XVII, habiendo sido Murillo el más popular, y cuyo nombre simboliza la plena originalidad de nuestra pintura: apesar de la decadencia que nos abrumó por tanto tiempo, la Europa no había olvidado que fué España un país de artistas, comprendiendo que su abatimiento sería transitorio, y que no podía haberse extinguido la llama del genio. En el presente siglo la pintura española se ha levantado de su postracion y vuelve á entrar en el concierto de las naciones cultas, llena de vida, reanudando su brillante historia, interrumpida por algun tiempo; cuenta yá con muchos nombres ilustres, algunos de los cuales han causado profunda sensacion, siendo sus obras de gran valía, y vemos con orgullo que está fija la atencion de los entendidos en el vigoroso impulso que ha tomado nuestra pintura en los últimos años. Agrúpanse los nuevos genios alrededor de las gloriosas enseñas levantadas por Velazquez, Zurbarán, Murillo y tantos otros españoles, y fieles á la espontaneidad de nuestro carácter, sigan abriendo senderos no pisados hasta hoy, en la seguridad de alcanzar inmarcesibles lauros.

Este ligero trabajo no puede considerarse como una acabada monografia del cuadro de San Antonio, es únicamente la expresion de lo que

hemos sentido al contemplarlo á buena luz despues de haber sido restaurado por el señor Martínez Cubells con tanto acierto, y acaso estas impresiones podrán servir de algo al que visite la obra maestra de la pintura sevillana.

APÉNDICE

Nació Murillo en Sevilla el día 31 de Diciembre de 1617; fué discípulo de Juan del Castillo, pero lleno de aspiraciones y deseos de adelantar, pasó á Madrid á los veintidos años de edad; mereció la proteccion del gran pintor Velazquez, y permaneció en la Córte durante tres años, donde estudió las obras de los italianos y neerlandeses, que enriquecian las galerías de la Córte y de los Reales silios; en 1645 vuelve á Sevilla y pronto deja conocer los excelentes resultados de su viaje á Madrid.

El Cabildo Catedral le encargó várias obras, entre ellas el San Antonio, pintura que concluyó en 1656, cuando habia cumplido treinta y ocho años: este cuadro corresponde, por consiguiente, á la mejor época de su vida, pues estaba en la edad en que el hombre alcanza la plenitud de sus facultades intelectuales, sin que haya todavía un átomo de decaimiento. Por es-

te lienzo, que mide 5'60 metros de altura por 3'75 de ancho, recibió del Cabildo la suma de 10.000 reales, que, según Cean Bermudez, en la descripción de la Catedral, escrita á principios del siglo, correspondería en su tiempo á 60,000, y como el valor de la moneda ha cambiado después, debe calcularse hoy equivalente á una suma de mayor importancia. Fué pintado expresamente para la Capilla Bautismal, en cuyo retablo se colocó y en él ha estado desde entonces. Por más de dos siglos viene siendo la admiración de propios y extraños, habiendo ido su popularidad en progresión ascendente, según se iban conociendo sus bellezas.

Recordamos haber ido muchas veces á la Capilla para ver un hermoso dibujo en grandes dimensiones que de este cuadro hizo nuestro amigo Weinhold, distinguido dibujante y litógrafo alemán. No sabemos si llegó á publicarlo, como lo hizo, con excelente resultado, de la Concepción grande de Murillo, que se conserva en nuestro Museo Provincial: es verdad que los dibujos de Weinhold, de varias pinturas del maestro sevillano, tenían gran mérito, y como al mismo tiempo era notable litógrafo, sus publicaciones son muy estimadas en Alemania.

Nadie podía imaginar que hubiera gentes tan perversas que se atrevieran á atentar contra esta maravilla del genio; mas, por desgracia, en la mañana del 5 de Noviembre de 1874 los habi-

tantes de Sevilla supieron con asombro que una mano inícuca habia profanado la obra maestra de Murillo, cortando la figura del Santo y robando el trozo de lienzo en que estaba pintada. Tan triste nueva indignó á Sevilla, y poco despues á toda España: tomáronse cuantas medidas se creyeron más eficaces para lograr encontrarlo, que por entónces fueron en vano. Sin embargo, la actividad de todos ha influido en que parezca y se recupere, pues no hubo país culto donde la noticia no se comunicára con los datos que se creyeron bastantes para hacer casi imposible que dejára de recuperarse en el momento en que los inícuos autores del atentado lo dejaran ver: sólo se abrigaba el temor de que, viéndose los criminales en la imposibilidad de sacar grandes sumas por el objeto robado, lo destruyeran. Para bien de todos, el fragmento del cuadro existia y hubo la suerte de que viniera á mano de Mr. Williams Schaus, de Nueva-York, almacenista de cuadros y de objetos de arte, quien se apresuró á adquirirlo por una suma poco importante, é inmediatamente lo puso en conocimiento del cónsul español D. Hipólito de Uriarte, cediéndole el fragmento que acababa de comprar y que al momento habia reconocido. Mr. Schaus merece la gratitud de todos los amantes de las glorias patrias, pues á él se debe el haberse recuperado el precioso fragmento, que se consideraba per-

dido para siempre. *La Ilustracion Española y Americana*, en el número 12, correspondiente al 30 de Marzo de 1875, ha publicado el retrato del honrado Mr. Schaus.

Pronto el telégrafo comunicó la feliz nueva; y, dadas las órdenes oportunas, vino el valioso fragmento á Sevilla en 21 de Febrero de 1875; y, colocado provisionalmente en el cuadro, los sevillanos pudieron complacerse en volver á ver el San Antonio, por más que causáran amargura los daños que habia sufrido. Examinados éstos, las personas verdaderamente competentes comprendieron que el mal podia remediarse, contando con que hay en España buenos restauradores, y atendiendo además á los progresos que ha hecho este arte, conocidos yá y empleados en nuestros centros artísticos. Sevilla se ofreció espontáneamente á facilitar al Cabildo Catedral cuantos recursos fueran necesarios; las corporaciones competentes de la ciudad se brindaron á hacer lo que estuviera de su parte para la mejor restauracion; lo mismo hizo despues la Real Academia de San Fernando, siendo éste un caso en que todos han mostrado la mejor voluntad de contribuir al buen éxito.

Este acontecimiento cundió por todo el mundo civilizado, y esto fué un motivo más para que se considerase lo relativo al San Antonio, y por consiguiente su restauracion, como un asunto nacional, y por ello la honra de tan delicado tra-

bajo correspondió á la Real Academia de San Fernando, que, comprendiendo su gran responsabilidad, nombró una comision compuesta de los señores académicos Rivera y Gato de Lema, quienes vinieron á Sevilla acompañados del restaurador del Museo de Madrid, D. Salvador Martínez Cubells, que ha cumplido su cometido con notable acierto.

Por los años de 1831 el cuadro se restauró mal y se forró peor; entónces estaba en mucho atraso en Sevilla el arte de la restauracion y no se conocian los procedimientos modernos, que hoy están al alcance de muchos. En la operacion del forrado emplearon grandes masas de cola distribuida con desigualdad; quedó aire entre las dos telas y formó várias bolsas ó vejigas, y para corregir tamaños desperfectos hicieron otras tantas incisiones en la pintura misma para darle salida, resanando luégo groseramente las heridas; el limpiado y la restauracion corrieron parejas con el forrado, incluso el tosco barniz que dieron al cuadro. Solamente una pintura tan exhuberante en bellezas pudo mantener su reputacion despues de tan rudos golpes: por fortuna, para restauradores del talento del señor Martínez los daños causados en la obra de Murillo tenian eficaz remedio.

Con las precauciones que el arte aconseja se ha procedido á despegar el forro puesto en 1831, siendo satisfactorio el resultado. Una vez senta-

do nuevamente el cuadro en otro lienzo, colocado el fragmento en su lugar y rellenados los claros con tela antigua, operaciones que se han practicado con suma perfeccion, se procedió á quitar el antiguo barniz y á la limpia general, lo que reclamaba mucha delicadeza y cuidado. Terminado esto, se han cubierto las grietas é incisiones y se han restaurado las partes en que habia mayor daño, pues el San Antonio habia padecido bastante, teniendo desconchados en la cabeza, en el rostro, hombro y pié, que todos se han remediado muy bien.

Puede asegurarse que ahora luce esta pintura en toda su hermosura, y se aquilatan sus perfecciones. Libre de las injurias del tiempo, y principalmente de los daños causados por manos imperitas; remediados los desperfectos que sufrió la figura del San Antonio con el inicu atentado, resplandece en todo su brillo la obra maestra del pintor sevillano. Además, en esta ocasion se ha visto á muy buena luz, y así han podido percibirse las delicadezas del color, de la expresion y de la manera de pintar, siendo esto motivo para que la obra haya sido plenamente conocida y gane en renombre, estimándose cada vez más su mérito artístico.

Tambien se ha forrado y repasado la hermosa pintura de Murillo que en esta capilla se conserva, y que representa á San Juan bautizando al Señor. Para que todo contribuya al mayor

lustre del San Antonio, se ha restaurado y dorado de nuevo la rica y antigua moldura de este cuadro: además se ha quitado la vidriera de colores que habia en la ventana de la capilla, para sustituirla por cristales blancos raspados, con lo que la pintura recibirá bastante luz y podrá verse bien para apreciar sus muchas bellezas. Con respecto á esto, que nos parece muy acertado, entendemos que obliga á estudiar cómo se puede conseguir que no sea visible de ordinario este gran foco de luz blanca y fuerte, que seguramente ha de alterar la templada y misteriosa de nuestra Basilica, tan característica en las catedrales góticas: nos limitamos á llamar la atención acerca de este punto, no creyendo suficiente el medio de poner una cortina. Por lo que pueda valer, diremos que tal vez fuera lo mejor hacer un trasparente de la forma del claro de la ventana, donde se pintára el asunto que se creyera más adecuado, imitando una vidriera de colores, lo que es factible, porque en Sevilla tenemos pintores de talento que podrian hacer una excelente obra. Para realizarlo, habria que estudiar ántes el modo de poder descorrer con facilidad el trasparente cuando se quisiera, y así no se rompería el efecto armónico de luz en el templo, y á la vez la pintura podría verse bien, siempre que se deseára.

Nos congratulamos de que la obra maestra de Murillo haya quedado, no sólo perfectamen-

te restaurada, sino tambien preservada de destruccion para mucho tiempo. El buen resultado de lo hecho no puede ménos que traernos á la memoria que en la misma Catedral existen multitud de obras maestras, que reclaman pronta reparacion, y entre ellas la que con mayor urgencia lo necesita es la famosa tabla central pintada por Pedro de Campaña en el retablo de la capilla llamada del Mariscal. Es obra de relevante mérito, está yá en grave riesgo, y si pronto no se acude al remedio, tendrémos que lamentar la pérdida de un objeto artístico de inmenso valor.

